

Fernando Garcia (Porto Alegre)

Iluministas e Antiiluministas: O caso da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro

Não sendo historiador, o que me fascina na História, no escrever História, é que ela pode ser rescrita a cada momento, em função do espírito de cada época, dos documentos que se escolhem como fonte, de como tais documentos são lidos e interpretados e, mesmo, das características pessoais, como classe, profissão, nacionalidade ou cultura de quem os lê e interpreta. Sou diplomata, diplomata brasileiro, de uma família de intelectuais, entre eles editores, escritores e historiadores, do Sul do Brasil. Por isto, a cultura de meu país sempre me interessou, assim como sua História.

Na História da cultura brasileira, um dos episódios mais interessantes, por suas grandes conseqüências históricas e culturais, foi a chamada missão francesa de 1816, que resultou no estabelecimento de uma escola de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1826, apenas em 1826, repito, dez anos, portanto, depois de sua criação, logo veremos porquê. Disse a *chamada* missão francesa, porque ela não foi uma missão, não foi mandada pela França, foi, sim, convocada pela Coroa Portuguesa, então no Rio de Janeiro, para formar, em 1816, a instituição que inicialmente se denominou «Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios».

Grande parte da historiografia brasileira, até hoje, costuma deneigrir a chamada missão e a escola, por várias, mas totalmente infundadas razões. Em primeiro lugar, alguns historiadores e críticos consideram que a escola e a chamada missão «impuseram» o estilo neoclássico, ao gosto de França, rompendo com isto a tradição verdadeiramente brasileira, que seria a evolução dos estilos barroco e rococó, os quais a tão elevado nível chegaram nas ladeiras baianas, nas ilhas do Recife, na praia carioca e nas alturas de Minas, para citar apenas alguns lugares.

Outros escritores atacam a escola e a chamada missão por terem resultado no que consideram o insosso Academismo brasileiro do século XIX, como se nós tivéssemos tido a obrigação de sermos impressionistas antes do impressionismo, modernistas antes do modernismo, vanguardistas antes das vanguardas. Outros historiadores desprezam a iniciativa do Rei D. João VI, em seu período no Brasil, ou

seja, de 1808 a 1821, nada menos que 13 anos, dizendo que queria o monarca dar ares, arremedos de «Europa» a sua colônia americana, menoscabando com isto o próprio Reino do Brasil, estabelecido em 1815, um ano antes, portanto, da fundação da Escola Real. Outros, finalmente, querendo desmerecer os artistas franceses da chamada missão, escrevem que não foram eles trazidos por D. João VI, mas aportaram na corte carioca, empregados que tinham sido de Napoleão, por causa do temor das perseguições de que estavam sendo ou seriam objeto, depois da queda do temido corso em 1814 e da conseqüente restauração dos Bourbons. Ou seja, nosso rei D. João não tivera idéia nenhuma preconcebida ou planejada quanto a uma escola de belas artes para a capital do Reino do Brasil. Tudo fora obra do acaso.

Para que compreendamos o verdadeiro significado da Escola Real de Ciências Artes e Ofícios de 1816, renomeada Real Academia de Desenho, Pintura e Escultura, em outubro de 1820, e denominada Imperial Academia das Belas Artes, quando passou finalmente a funcionar, em novembro de 1826, com o Brasil já independente, para que compreendamos com precisão, dizia, a importância para o Brasil dessa instituição e das imorredouras conseqüências que teve no futuro e que perduram até hoje, de modo positivo, temos de livrar-nos dos preconceitos dos historiadores e críticos que os levaram às conclusões mal colocadas que enumerei anteriormente. Ou seja, temos de livrar-nos dos preconceitos da historiografia e posturas da República, que muito fez — com propriedade e justeza quando a República queria se impor entre nós — para diminuir a importância do período monárquico, sobretudo o período do Reino — tido como obra não nossa — mas de maquinações de Talleyrand no congresso de Viena —, temos de livrar-nos dos preconceitos dos críticos do Modernismo — resultado da semana de Arte Moderna de 22 — que — também com justeza e propriedade em seu tempo — muito fizeram para denegrir o Academismo da escola que terminaram por substituir com o Modernismo, o qual efetivamente representava as necessidades estéticas e sociais daquele momento, finalmente, temos de livrar-nos dos preconceitos nacionalistas, de todos os períodos, que toldam a vista, quando se trata de apreciar com justeza o que estrangeiros contribuíram para o bem do Brasil.

Ou seja, o que chamo hoje de preconceitos, em seu momento, foram úteis para firmar entre nós a República, o Modernismo e a nacionalidade. Mas hoje, a inércia dessas posições se transformou em pre-

conceito, pois já estão mais que firmes a República, o Modernismo e a nacionalidade. São preconceitos, já que nos impedem uma visão clara do passado. Em suma, livre dos preconceitos de nacionalistas exagerados, de republicanos renitentes e de modernistas ferrenhos poderemos ver com clareza o teor das luzes que a Escola de Belas Artes de 1816 — hoje Escola Nacional de Belas Artes — espalhou por nossa história, qual seja, as luzes do Iluminismo.

Com efeito, com a escola encerrou-se entre nós, metodicamente, a partir de 1816, a arte sacra como expressão quase exclusiva de nossa cultura, seja nas artes plásticas, seja na música e também literatura. De fato, no Brasil Colônia a igreja era o centro das artes — a arquitetura, as talhas douradas, os sermões, a música —, tudo se reunia para formar um grande espetáculo, que tornava a música leiga uma raridade, a poesia leiga uma exceção (digníssima entre os mineiros árcades), e a grande arquitetura civil pouco comum. A isto se somavam as riquíssimas e elaboradíssimas procissões, forma de arte em si. A escola de D. João VI iniciou, pois, a arte leiga no Brasil como regra, abandonando-se pouco a pouco a tradição medieval da exclusividade da arte religiosa, o que só foi possível pelas idéias laicizantes do Iluminismo, consagradas e divulgadas pelo neoclassicismo de deuses pagãos da escola de artes do monarca português, agora carioca.

Ademais, a escola do Rei também começou, entre nós, a formação do artista com método, com profissionalidade, deixando-se de lado o sistema anterior do aprendizado ao modo medieval também, de aprendizes que se ligavam a um mestre do ofício. Exemplo é o grande Aleijadinho, que aprendeu sua arte com o próprio pai, também arquiteto, também escultor. Neste caso da escolaridade metódica dos artistas, também estão presentes as luzes do Iluminismo a banir os últimos resquícios da Idade Média, numa colônia que esteve fechada ao mundo até 1808, justamente quando o então Príncipe Regente, o futuro D. João VI, chega ao Rio de Janeiro com seus 15.000 cortesãos.

Além disto, a escola real iniciou o importantíssimo processo de valorização do artista como membro respeitável da sociedade, democratizando uma área cheia de preconceitos contra trabalhos manuais, que colocavam o artista na condição de empregado, de servo de casas ricas e nobres, de serviçal de mecenas mais ou menos esclarecidos. Veja-se o exemplo do iluminado Mozart, duramente castigado com um humilhante pontapé, porque não queria comer com os lacaios do bispo-príncipe de Salzburgo. No Brasil Colônia, a situação era em

tudo semelhante. Os artistas eram quase exclusivamente escravos negros ou mulatos libertos. Outra vez, cite-se o Aleijadinho, mas também o precioso Mestre Valentim e toda a plêiade de músicos do barroco mineiro, pois inclusive a música era atividade considerada manual, pouco nobre, para fidalgos ou filhos de algo. Não estávamos muito longe de Salzburgo. A escola real deu dignidade ao artista, valorizando democraticamente sua posição na sociedade brasileira. Outra vez as luzes do liberalismo, filho direto do Iluminismo.

Ainda mais, a escola, por seu prédio magnífico, inaugurado pelo jovem imperador D. Pedro I — do qual hoje só restou a portada de dois andares transposta para o Jardim Botânico do Rio de Janeiro, com seu rigoroso e belo Neoclassicismo pelo patrocínio agora imperial, pela alta qualidade de seus professores europeus, pelo estilo novo que preconizava, tornou a arte um tema quotidiano, pelo menos das classes mais privilegiadas do Brasil de então, que passaram a desejar ter arte em suas casas. No Brasil Colônia, as casas ricas brasileiras, quando muito, e muito raramente, eram decoradas apenas com gravuras de santos. Desta vez, o Iluminismo difundido pela escola real fez com que se tornasses mais complexas e culturalmente ricas a mente e a sociedade brasileiras, pelo menos, outra vez, em seus escalões mais elevados, em sua elite, agora mais interessada com as coisas do espírito, pela arte como objeto adquirível, iniciando-se nesse processo a criação de um mercado de arte entre nós, hoje tão sofisticado quanto grande, nas grandes e médias cidades brasileiras.

Mas consequência da Escola Real, que marcou para sempre nosso fazer artístico, foi o «aggiornamento» geral da cultura brasileira de então. Ou seja, a difusão do Neoclassicismo pela escola não foi a imposição de um estilo francês a uma colônia portuguesa, ou melhor a um reino americano recém-estabelecido. Foi a adoção consciente por parte de uma elite esclarecida, iluminada, de uma nova mentalidade, de uma nova posição do espírito humano no Mundo Ocidental, do qual o Brasil, como novo reino, como ex-colônia européia, fazia (e por isto sempre fez) parte. Em outras palavras, o Neoclassicismo e o consequente Academismo correspondiam aos desejos de mudança da época, justamente, no sentido das idéias liberais do Iluminismo que tinham no passado greco-romano a base da ideologia que então se considerava de ponta, como a ideal para fazer-se iniciar novo período na História do Pensamento Ocidental, na qual, desde 1500, quando as caravelas de Cabral divisaram a costa baiana, estamos inseridos, não

por mera influência ou imposição despótica, mas por inevitável processo histórico e dialético.

Não esqueçamos que segundo Antônio Cândido, a própria independência do Brasil foi «o objetivo máximo do Movimento Ilustrado e sua expressão principal» e o Iluminismo, segundo ele, criou o clima de «euforia cultural» que precedeu e informou o processo de independência do Brasil. Ou seja, sem o Iluminismo, sem a Escola de Belas Artes, sem o «aggiornamento» ideológico que causou e a tradição de inovação e de adoção de padrões internacionais para nossa produção artística que a escola iniciou entre nós, não teria sido possível, penso, a ocorrência da própria Semana de Arte Moderna de 1922, com seus mecenas e idéias novas, os e as quais, mais uma vez, queriam renovação em padrões universais de qualidade. Compreensivelmente, porque queriam impor-se, os modernistas passaram a atacar e a denegrir a escola e a chamada missão, no que tinham de responsáveis pelo estabelecimento das idéias neoclássicas e do Academismo, cujo dobre de finados começou a ser tocado na Paulicéia de Tarsila, de Mário de Andrade, de Anita Malfatti, dos Prados e dos Pentedos.

Vejamos agora porque, de fato, a Escola de Belas Artes foi uma criação do Iluminismo e de Iluministas. Para tanto, para que nos libertemos dos preconceitos históricos e críticos enumerados acima, limitemo-nos a fontes contemporâneas e boas, quais sejam, o relato de Jean-Baptiste Debret, membro da chamada missão, como professor de pintura histórica, e infatigável defensor da escola, o de Manuel Araújo de Porto Alegre, aluno deste e depois diretor da própria escola, e a correspondência do Cavalheiro de Brito, o Encarregado de Negócios de D. João VI em Paris, que, em 1815-1816, foi responsável pela seleção e pela viagem para o Rio de Janeiro dos artistas franceses que seriam os professores da instituição. Esta correspondência foi por nós lida e copiada na Torre do Tombo de Lisboa.

Resumindo uma longa história, a idéia de criar uma Escola de Belas Artes, em 1816, na corte carioca de D. João VI, com toda a certeza nasceu de uma conversa entre Humboldt e o Marquês de Marialva, Embaixador de D. João VI em Paris, sobre a Academia que se estabelecerá na cidade do México. O Conde da Barca, Antônio de Araújo de Azevedo, Primeiro Ministro de D. João no Rio de Janeiro, imediatamente adotou a idéia e passou a ter ação decisiva e dedicada para colocá-la em prática. Marialva e Barca eram chamados de «afrancesados» na corte carioca. Afrancesados, entenda-se, não eram os partidá-

rios da França dos recém-restabelecidos Bourbons, mas, justamente, os partidários das idéias do Iluminismo, que no mundo latino vinham principalmente por Paris, que também chamamos de a Cidade das Luzes. Diga-se de passagem, que as Academias de Artes, exceto as de Paris e Roma, eram novidade em todo o Mundo Ocidental e seu nome indica os desejos classicizantes associados às novas idéias liberais da Ilustração, cujos princípios deviam difundir.

No entanto, quero crer, baseado no que nos dizem Debret, Porto Alegre e o diarista Marrocos, no Rio de Janeiro da época, a idéia de criar-se a Academia de Belas Artes veio do fato de que o D. João VI havia decidido permanecer para sempre no Rio de Janeiro, para sempre abandonando Lisboa, para definitivamente transpor para solo nosso a Coroa e a Corte, não mais portuguesas, mas luso-americanas, ou luso-brasileiras, como queiram. Marrocos, português, sempre muito irônico mas objetivo, escreveu em seu diário que falar-se na volta do Rei a Portugal havia sido transformado em caso de polícia, literalmente, registrou que «há proibição política de falar-se na ida a Lisboa», tamanho era o «janeirismo» do Monarca, feliz com o poder que teria no seu vasto reino americano, maior que a própria Europa. Este tema é praticamente tabu em nossa história e a historiografia contemporânea tem visto como pruridos fantásticos a intenção do nosso Rei de criar o «Império do Ocidente», com sede no Rio de Janeiro. No entanto, é apenas sob esta luz que poderemos compreender a criação da Escola Real de Belas Artes. Mais que as idéias novas e a formação laica da arte e metódica dos artistas, o que o Conde da Barca e o Marquês de Marialva queriam era fazer do Brasil um verdadeiro Reino. Não por coincidência a escola é criada apenas um ano após o fim do período colonial no Brasil, pois antes de independentes em 1822, em 1815 passamos a ser um reino unido a Portugal.

Ou seja, um reino necessita ter identidade e qualidade como todos os reinos que se prezam. Todos sabemos que as potências coloniais, antes e depois e sempre, utilizavam e utilizam a destruição das identidades locais, o desprezo da produção artística dos lugares a serem dominados e o preconceito contra seus habitantes, por raça, etnia ou cultura, como arma essencial de domínio e poder, mais forte talvez que as próprias armas de destruição física. As armas físicas fazem desaparecer os indivíduos, as mentais, seu espírito, sua alma, sua capacidade de resistir, de valorizar-se, de impor-se.

Ora, o Brasil era agora um reino, precisava de identidade respeitável e de qualidade artística igual à da Europa, a ex-metrópole, mas ainda centro do poder mundial, para com ela se igualar e mesmo competir. O ilustrado Barca sabia disto. Nada melhor que a arte, sob as novas idéias, para se atingir esse objetivo. Nada melhor que as novas idéias do Iluminismo, liberal e inovador, para criar um novo Reino, no Novo Mundo. Com efeito, a escola de artes foi criada ao lado de estabelecimentos mais convencionais quanto ao poder de um reino, qual sejam, a siderurgia de Sorocaba para os canhões das guerras, a fábrica de pólvora do Rio de Janeiro, para municiá-los, e as duas Academias Militares do Rio de Janeiro, para saber-se bem usar a uns e outros. Sim, o Brasil tinha de ser uma potência, digna de um rei, e não mais uma colônia. Para todos os efeitos, já era um Reino. Portanto, teria que recuperar a identidade reprimida no tempo em que fora colônia. Daí a escola.

Mas não foi tarefa fácil fazê-la funcionar. Os Iluministas, liderados por Barca, terão de enfrentar a oposição dos que queriam manter o Brasil como colônia e sem identidade, desde o início da colocação em prática da idéia inovadora, qual fosse, dar arte, de qualidade, contemporânea, ao novel reino americano. Na correspondência do Cavalheiro de Brito — o Marquês de Marialva estaria ausente em 1815, quando se reúne o grupo de artistas franceses que partem para o Rio, entre eles o já citado Debret, mas também Grandjean de Montigny, o arquiteto, e os brilhantíssimos Taunays, os dois irmãos, pintor e escultor — vê-se com clareza como ele tenta caracterizar a ida dos artistas não como artistas em si, mas como colonos para o Brasil, a quem se dariam sesmarias de terras. O Brasil precisava de homens brancos, europeus, para desenvolver e colonizar o país. Tais eram as instruções que recebia do Rio de Janeiro, quando ao grupo que Brito formava sob orientação do iluminado Barca para sua escola. Mas sabedor do que Barca efetivamente queria, de um lado, escreve Brito aos menos iluminados da Secretaria de Negócios Estrangeiros da Corte carioca, que «sem nada prometer (aos artistas) ponderei que as artes de luxo deveriam ser precedidas das úteis e necessárias à economia interior do país», de outro, adianta Brito de seu próprio bolso grande quantia de dinheiro para a passagem de vários dos artistas que se mudavam para a corte carioca a fim de serem professores na escola que se formaria. Brito sabia o que estava fazendo, de um lado, agradava os que queriam era colonizar o Brasil, sem dar-lhe identidade de reino, para ser igual aos

da Europa, de outro, agradava ao Conde da Barca, pagando as passagens. Agiu bem, foi ressarcido das despesas e condecorado pelo ilustrado Conde. De passagem, diga-se que contemporaneamente, a hoje chamada missão francesa era conhecida como «colônia francesa», o que expressava a idéia dos antiiluministas que queriam braços, não para o pincel e o cinzel, para o amanhã do espírito, mas para a pá e a enxada, para o amanhã da terra.

Posteriormente, após a chegada do grupo dos artistas-professores franceses ao Rio de Janeiro, no início de 1816, terão eles de enfrentar diários e insuportáveis obstáculos, muitos deles voltarão à Europa, durante dez anos, até o funcionamento definitivo da academia tão desejada por Barca para a glória da Coroa Portuguesa na América, para a glória do Brasil, usando eu, mais uma vez, os termos da época. Segundo Taunay, o historiador da primeira metade do séc. XX, descendente de um dos artistas franceses, «parecia haver a intenção sistemática do Estado no sentido de aniquilar a novel fundação, tão auspiciosamente criada por Barca». Não é necessário narrarmos a verdadeira saga, a odisséia que foi chegar-se ao estabelecimento da escola, onde sobressaem como paladinos principalmente Debret, mas também Grandjean de Montigny. Basta-nos citar que foi nomeado diretor do estabelecimento cultural o pintor português Henrique José da Silva, o qual tudo fez para fazer abortar o projeto, seja atrasando a construção do prédio, projeto de Montigny, colocando-se nisto ao lado dos administradores do Reino e do Primeiro Império, que queriam economizar, seja criando estatutos que excluía as atividades dos professores franceses, pois os alunos deveriam estudar cinco anos de desenho, com ele mesmo, Silva, antes de passarem para as outras classes, seja movendo campanha nos jornais contra os franceses, seja quotidianamente intrigando contra estes diante das autoridades do Reino e do Primeiro Império.

O historiador Taunay e Morales de los Rios, os dois grandes especialistas quanto à chamada missão francesa, e todos os historiadores brasileiros do assunto referem-se sempre às colossais dificuldades que precederam o estabelecimento da Academia Imperial das Belas Artes. Mas todos eles se limitam a explicar os fatos como resultado da enorme capacidade de intriga, fruto da rivalidade pessoal do insofrível Henrique José da Silva em relação aos professores franceses, especialmente Debret. No entanto, quero crer que tanta obstinação por parte de Silva e tanta dedicação por parte de Debret, durante dez anos,

não podem ser compreendidas como resultado de mera ciúmeira pessoal. O que estava em jogo, sim, eram, de um lado, as idéias iluministas que a academia e o neoclassicismo representavam e, de outro, a velha ordem, tanto das idéias, como da posição do Brasil como colônia, sem arte ou identidade.

Com efeito, Silva reduziu o estatuto da academia brasileira, muito inovador para a época, ao de Lisboa, antiquado, dizendo que era isto o que bastava ao Brasil.

Ademais, Debret escreve que Silva temia que as novas idéias da Academia colocassem por terra todas as idéias estabelecidas, literalmente, que o sistema da Academia «consistia em tudo subverter». Está aí o fulcro da questão, iluministas contra antiiluministas. Apenas porque estavam em jogo idéias é que os dois lados lutaram tanto tempo, pois as idéias representavam a permanência ou alteração de visões do mundo, de grupos de poder e, o que é mais, do próprio futuro do Brasil como reino independente, ou seja, a prevalência das idéias e ideais do Iluminismo, de liberalismo, de democracia diríamos hoje (no nosso caso, então, a monarquia constitucional), e do estabelecimento de estados nacionais (no nosso caso, o Brasil independente, distinto de Portugal), idéias e ideais que se opunham ao poder absoluto dos reis e ao pacto colonial, defendidos pelos antiiluministas. De fato, Debret escreveu que tudo o que fizera pela Academia Imperial fizera pela «glória do Brasil». Glória, em termos atuais, poderia ser rendido por «autoestima nacional», «respeito externo», em outras palavras, pela «identidade própria do Brasil», que seria conseguida, entre outros fatores, através de uma arte de qualidade internacional inserida nas correntes das idéias contemporâneas e inovadoras.

Que o assunto é da seara do Iluminismo comprova-o o fato de que a instalação final da Academia Imperial das Belas Artes se deu por influência do Visconde de São Leopoldo, José Feliciano Fernandes Pinheiro, grande iluminista brasileiro, idealizador do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, segundo escreveu em 1839, como «representante das idéias da Ilustração», e propagador das idéias de Alexandre de Gusmão, o brasileiro iluminista da corte de D. João V. Debret, com muito custo, havia conseguido montar no prédio da Academia, já por terminar, em 1826, o primeiro «salão» de seus alunos, contra as mil intrigas do diretor Silva. O Visconde se impressionou com a qualidade dos trabalhos dos alunos de Debret — Silva sempre propalava que os trabalhos dos alunos eram péssimos — e convenceu D. Pedro I

a inaugurar a Academia Imperial, o que foi feito em novembro de 1826, na presença da infanta D. Maria, filha de nosso primeiro imperador, que seria rainha de Portugal.

Silva ainda continuou a impedir o pleno desenvolvimento da academia, mas o iluminado Visconde, segundo Debret, finalmente deu-se conta das intrigas destruidoras do diretor e corrigiu os estatutos, modernizando-os, tornando inclusive regulares os «salões de pintura e escultura», a partir de 1829, cujo salão contou com nada menos que 2.000 visitantes, cerca de 10% da população do Rio de Janeiro de então! Mas os primeiros grandes frutos da Academia carioca, no sentido do que desejava Barca para o que seria o Reino do Brasil, só foram colhidos no Império do Brasil, já independente, depois da Maioridade de D. Pedro II e da direção da escola por Araújo de Porto Alegre e Félix Emílio Taunay, filho do pintor francês que viera em 1816 e que, ao contrário do pai, permaneceu toda vida no Brasil.

A grandes frutos, precisamente, me refiro aos quadros-símbolo que, então e hoje, fazem parte da alma brasileira, de nossa identidade, como a «Primeira Missa», de 1861, de Vítor Meireles, o «Derrubador Brasileiro», de 1879, de Almeida Júnior, glorificação dos mestiços que somos, ainda no Império, todos os quadros do Indianismo brasileiro, que também glorificavam nosso farto sangue indígena, em todas as classe sociais, e o «Grito do Ipiranga», de 1888, de Pedro Américo, ícone do nascimento de nosso país e de nossa nacionalidade.

Apesar do que possam dizer os ainda radicais críticos do Modernismo, apesar dos comentários dos historiadores da República mais entusiasmados e apesar da própria crítica européia, que simplesmente desconsidera esse período importantíssimo de nossa cultura que foi o nosso Academismo do séc. XIX, não posso deixar de apreciar suas grandes obras, seus belíssimos quadros de alto nível artístico. Sua importância vale sobretudo para nós, pois têm a ver com nossa identidade. Não posso também deixar de ver que esses quadros-símbolo foram resultado das idéias do Iluminismo, concretizadas nessas obras que mencionei, e muitas outras, elaboradas no séc. XIX por alunos da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro. Note-se que, justamente nesse período, a Europa elaborava ideologias que abertamente eram destinadas a destruir a identidade dos países colonizados ou menos desenvolvidos para melhor dominá-los. Com o trabalho inverso da Escola de Belas Artes, valorizando o nosso, estava realizado o ideal do iluminado Rei, do ilustrado Marialva, do iluminista Barca e, porque

não dizer, do grande Humboldt. Diante dos ataques das ideologias européias de superioridade do homem branco, do colonizador, a Escola do Rei, no Império, sob D. Pedro II, nosso rei filósofo, educado por mestres sabidamente defensores do Iluminismo, nos deu identidade própria e arte de padrão internacional, fortalecendo com isto nossa autoestima, nossa independência, nossa unidade nacional, nossa identidade internacional. Nossos índios, os mestiços que somos, nossa religião, nossas batalhas, nossa história estavam cristalizados diante de nossos olhos em obras de incontestável padrão artístico. Com isto, valorizaram-nos elas e ainda nos valorizam, como indivíduos, como povo, como nação, como país e Estado. Graças às idéias, métodos e ideais iluminados da Escola Real, da Academia Imperial (hoje, Escola Nacional de Belas Artes).

Bibliografia

- Calmon, Pedro (1935): *O Rei do Brasil, Vida de D. João VI*, Rio de Janeiro: José Olímpio.
- Cândido, Antônio (1981): *Formação da Literatura Brasileira*, Belo Horizonte: Itatiaia.
- Correspondência do Cavalheiro de Brito, Encarregado de Negócios do Reino Unido de Portugal e Brasil em Paris, ativa e passiva, com a Secretaria dos Negócios Estrangeiros, no Rio de Janeiro, 1815-1816, Lisboa: Torre do Tombo.
- Debret, Jean-Baptiste (1978): *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, São Paulo: Itatiaia, vols. I e II, especialmente a parte relativa à História da Academia Imperial das Belas Artes, que inclui também o relato de Araújo de Porto Alegre.
- d'Escragnolle Taunay, Afonso (1956): *A Missão Artística de 1816*, Rio de Janeiro: Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.
- Fernandes Pinheiro, José Feliciano (Visconde de São Leopoldo) (1978): *Anais da Província de São Pedro*, Petrópolis: Vozes.
- Freire, Laudelino (1914): «A Arte da Pintura no Brasil», em: *Primeiro Congresso de História Nacional*, Rio de Janeiro.
- Mafra de Souza, Alcídio (ed.) (1985): *O Museu Nacional de Belas Artes*, São Paulo: Banco Safra.
- Morales de los Rios Filho, Adolfo (1941): *Grandjean de Montigny e a Evolução da Arte Brasileira*, Rio de Janeiro: Editora do Jornal A Noite.
- Morales de los Rios Filho, Adolfo (1942): «O Ensino Artístico, subsídio para sua História — Um Capítulo — 1816-1889», em: *Terceiro Congresso de História Nacional*, Rio de Janeiro.
- Oliveira Lima, Manuel de (1908): *D. João VI no Brasil*, Rio de Janeiro.